

日本語定型詩歌のリズム

―「等時音律説」再論―

はじめに

日本語定型詩歌のリズムとはいったいどのようなものか。そもそも定型詩歌にはリズムとよびうるものがあるのかどうか――。このような問いから始めなければならぬことをたいへんもどかしと思うが、こう問うことなしに定型詩歌の韻律に関わるどのような問題も論じられないのが日本語韻律論の現在である。つまり、残念ながら私たちにはまだ日本語定型詩歌のもつ韻律の姿がほとんど見えていない。

あるいは「定型」という言葉には韻律の実態をとらえたかのような響きがあるかもしれない。が、それは錯覚である。「定型」とはいうものの、それはけつして韻律の全容をとらえ、そこから帰納した特性ではない。むしろ、本来ならば、そうあるべきであった。だが、実際は、それはたんに五音・七音といった音数形式の決まりのみをさとしており、遠望によつても得られる実に茫漠とした韻律の輪郭にすぎない。

寺 杣 雅 人

それゆえ、そのようなあまりに「単純な」決まりを「定型」とよぶのはどうかという疑問さえ呈されている。次に示すのは、ある文芸用語事典から抜き出した「定型律」を説明する項の一文である¹⁾。

中国語や近代ヨーロッパ語の詩の「定型」、複雑な韻とアクセントの指定を含む規則の体系にくらべると、和歌や俳句についてわざわざ「定型律」などというのがおかしくいらいである。

たしかに、「定型」が五音・七音の音数規定のみをいうものならば、そこには韻律についての言及はないに等しい。それを「定型」と名づけ、「定型律」とよぶことにためらいを覚えるのはむしろ当然であろう。だが、日本語詩歌の韻律における「定型」とは、そのような「単純な」ものでしかないのだろうか。五音・七音を構成する各音の長さや配列、時間軸上に展開する各音の関係に韻律的な「定型」はないと断言できるだろうか。

もしも五音・七音あるいは八音といった音数規定が韻律的「定

型」のすべてであるのなら、だいいち日本語韻律論は成り立たない。もしそうであるならば、日本語定型詩歌はリズムをもたない、と結論してもいっこうに差し支えないであろう。

本稿は、こうした危機的な「定型」認識を超えて、日本語定型詩歌における韻律的「定型」を解明しようとするものである。もどかしさをこらえつつ、改めて日本語定型詩歌におけるリズムの存在を確認したい。

一 日本語韻律研究の推移と問題点

定型詩歌のもつ韻律の姿が見えない現状であると述べたが、それをとらえようとする努力が日本語韻律研究に欠けていたわけではない。それどころか、日本語定型詩歌の韻律の実相を明らかにしようとする研究には、韻律論史というべき膨大な蓄積がある。

周知のごとく「新体詩抄」(明治十五年)の誕生は「長歌だの三十一文字だの川柳だの支那流の詩だの²⁾」といった旧来の「簡短なる」詩形に飽き足りぬ思いに起因するものであった。同じ思いは「小説神髓」(明治十八年)にも次のように見えている。

我短歌長歌のたぐひはいはゆる未開の世の詩歌といふべくけつして文化の發暢せる現世の詩歌とはいふべからず³⁾

こうして「新体詩抄」が嚆矢となり、「少しく連続したる思想⁴⁾」を盛る器としての新たな詩形が求められていくことになったが、新詩形創出の努力は同時に日本語定型詩歌のもつ韻律につい

て考え、その源を追究する契機ともなった。たとえば、山田美妙「日本韻文論」(明治二十三年)では、韻文を韻文たらしめるのは内容ではなく形式であり、「その音調節奏である⁵⁾」との適正な認識が早くも示され、さらに大西祝「詩歌論一証」(明治二十三年)は、「詩歌をして詩歌たらしむる所は其言語の節調にあるならば我國の韻文は如何なる節調を以て構造しあるものなる乎」と問い、これに答えて「是れ論を待たずして其所謂の文字(即ち語声⁶⁾)の数にあること明なり」と的確な判断を下している。定型詩歌を対象とする韻律研究は、こうした見解を端緒として今日まで枚挙にいとまのない考察を重ねてきている。

それにもかかわらず、いまだ日本語定型詩歌の韻律的「定型」は明らかでなく、そのリズム形式、すなわち美妙のいう「音調節奏⁷⁾」、大西祝のいう「節調」を特定するにはいたらないというのはどういふことなのだろうか。

最も根本的な原因は、私たちの多くが韻律というものを誤解していることにあるのではないかと思う。つまり、これは驚くべきことであるが、韻律とは何かという韻律論にとつての根幹の問いに正しく答えられていないのである。

ここでもう一度さきの文芸用語事典をひもとくと、「音数律」の項に次のような記述がみえる。⁸⁾

詩や歌の句に含まれる音(厳密にいえばこれを示す文字)を単位とした数にもとづく韻律。

五音句・七音句などのリズムをあらわす「音数律」は「音を單位とした数にもとづく韻律」であるというのはいまのところであろう。私が奇異に思うのは、「音」に対して「厳密にいえばこれを示す文字」と補っている点である。すなわち、詩歌の「音数律」とは正しくは「文字を單位とした数にもとづく韻律」であるとしている点である。

五七七七の合計三十一音からなる短歌は、早くは「古今和歌集」仮名序に「みそもじあまりひともし」とあらわされ、古來「三十一文字」という別称でもよばれてきた。それは短歌の音数が同じ数の一字一音式の仮名によってあらわされるからにほかならない。したがって、本来なら逆に文字数の方こそ「厳密にいえば」音数でなければならぬのである。なぜこのようなあべこべの説明になるのか。

ここにみえるのは、韻律は文字を起点とするという読者主義的な韻律観である。この韻律観はおそらく詩歌というものの一般的なあり方から来ているのであろう。通常詩歌というのは、紙の上に記された文字として私たちの目の前に現われ、韻律はその音声化によって具体化される。つまり、そこには「文字→音」という現実が存在する。

韻律の起点が文字であるならば、それが読者に対して伝達するのは音韻とその数や順序でしかない。音律については、行替えや句読点などによっておおまかな休止部を指定できるだけで、音

の長さや強さなどについては、文字は読者に対して何も指示しない。音律の詳細は読む者に委ねられているかのようである。

ところが、日本語定型詩歌の韻律というのは、端的にいえば、その音律の詳細にあたるものである。音律上の指示を逃れた読者は文字からさまざまな音律を引き出すことができる。そのため、そこから定型詩歌の読み方について一定の主張が出てきたとしても、その根拠は自身の「美意識や言語習慣」でしかない。あるいは、もう少し客観性を高めたとしても、多数の「美意識や言語習慣」でしかない。詩歌のリズム形式について異なる複数の主張が出現すれば、多少居こちが悪くても、それらは共存するしかないであろう。これが日本語韻律論の現在なのである。

二 「音歩説」と「等時音律説」の真の対立点

かつて（昭和五十三年）私自身が「等時音律説試論」と題する一文によって定型詩歌のリズム形式についてひとつの提案をおこなったときに出くわしたのも、このような韻律観であった。当時土居光知の「音歩説」がおおかたの支持を得ていた（それはいまも変わっていない）。たとえば「音歩説」や土居光知に触れていなくても、新書として一般読者に向けて公刊された見解を含めて、五音句・七音句の句内に一個の長音をおいている点はこの説も共通していた。それが「音歩説」の主張するところであった。

私は「定型詩歌はどう読むべきか」と問い、五音句・七音句は

等時の五拍・七拍から成り立っていると主張したのであるが、それが句内に必ず二音分の長音をおくという「音歩説」と対立するのは必然であった。

芭蕉句「古池や」を例に詳細は端折って示すと、「古池や蛙飛び込む水の音」を「フルイケヤー・／カワズ・トビコム／ミズノ・オト・」と読んでいたのが「音歩説」であり、それを「フルイケヤー・／カワズトビコム／ミズノオト・」と読むべきである、と主張したのが私の「等時音律説」であった。

ところが、「定型詩歌はどう読むべきか」と問う私の行き方は、韻律論の基本をはずしているという反論が出現した。それは坂野信彦「韻律論の基本」であり、坂野は「A氏がごく自然に一首の短歌作品を読むとき、そこにA氏自身の美意識や言語習慣がはたらいで、A氏にふさわしい読み方が決まる。作品の読み方を最終的に決めるものは、読む者自身の美意識や言語習慣なのである。」と述べ、韻律は読む者の側にあると説いたのであった。

〈音歩説〉の適用例の多く（すべてとは言えない）は、「どう読まれているか」の代表例を示すものではあっても、「どう読むべきか」を規定したものではない（略）氏によって「音歩説の支持者」と呼ばれた当の私にしても、「かはづーとびこむみづのーおと」といった読み方を支持したりはしない。「蛙飛びこむ」は、「カワズトビコム」と読む人もいるし「カワズ・トビコム」と読む人もいるし「カワズートビコ

ム」と読む人もいる。普遍的な妥当性をもつ韻律論は、こうした事実を事実としてふまえるところからのみ、うまれてくるだろう。

韻律の起点が文字であるならば、述べたように文字が特定の読み方を強いることはないから多様な読み方が生まれるのは当然である。また、同じ理由でそのうちのあるものを是とし他を非とするということもできない。結局このような韻律観のもとでの議論は、多様な読み方から抽出した最大公約的な読み方を提示してお茶をにごすしかないであろう。

しかし、そのような行為を韻律論といい、そのようにして得た読み方の代表例を詩歌の韻律といえるのかどうか。韻律論は詩歌の朗読に関する実態調査ではない。

私の提示した「等時音律説」は土居光知の「音歩説」批判によって立論していたが、当の土居光知はその後、「最近の『文学』誌上で俳句の音律的構成が問題とされていることに興味をそそられた」⁽¹²⁾と他人ごとのように言うだけで、私の批判の個々に対応することはなかった。が、俳句の音律について先の芭蕉句を例にとり、次のように述べているところを見ると、「音歩説」の創始者自身も「どう読むべきか」を強く規定したのではなかったようである。

初五音の「や」は多少の感情をこめて引きのばすのであろうが、音歩に拘泥して七音句と等長にしようと思慮する必要は

ないと思う。「みづのおと」の後に一音歩の休止時間をおいて「かはづとびこむ」と等長にしようと思ふことも必要である。かかる短詩においては、時計で計る時間は、象徴的な情調や詩的気分などに变化させられる。

ここにみえる「象徴的な情調や詩的気分」は、坂野の言う「読む者の美意識」と換言できるだろう。ここにも読者主義的な、おそれから主観的な韻律観がみえる。前出の「音数律」に関する事典の記述も、決して事典であることを忘れた執筆者の暴走でも、たんに一般の人々の素朴な実感を反映したものでなかったということになる。韻律について専門的に考えた人々にも通じる現在の韻律観に正しく基づいたものであり、その意味では非常に適切な記述であったといわねばならない。

述べたように、詩歌の韻律というものが文字とそれを読む者の間にのみあるものならば、特定のリズム形式を規定することはできない。したがって「どう読むべきか」と問うこと自体大きな誤りを犯していることになるだろう。

しかし、ほんとうに韻律とはそのようなものなのだろうか。

三 四三型結句の僅少が意味すること

現在の支配的な韻律観では、文字は韻律の原因であるとのみ考えられているが、文字はほんらい音声の代替であることを忘れてはならない。文字は韻律の原因(起点)である前に韻律の結果(終

点)でもあったのである。

図示すれば、次のようになる。Aは表現の場における韻律現象の文字化であり、Bは享受の場における文字の音声化に伴う韻律現象である。



日本語定型詩歌にリズムがあるなら、すなわち韻律的「定型」といふべきものが存在するなら、それはAの表現の場になければならないであろう。詩句が特定の韻律形式と結合して表出されるとき、詩歌はリズムをもつといえるし、韻律論はその韻律形式を確定し、韻律形式が発現する機能について考えることができるのである。

詩歌が特定の韻律形式やその機能や効果と結びついているならば、それは詩歌に内属するものであるから、Bの享受の場ではその韻律形式の機能を再生し、その効果を享受することが求められる。「どう読むべきか」はそこから来る必然の問いである。そのような韻律に対して、読者は文字を受け取る場合と同様、受動的な立場とならざるをえない。韻律はテキストの内容ではなく、詩歌のテキストそのものである。

ところが、述べたように文字は、表現の場における韻律現象を生じさせる日本語韻律論がもつとも欲する音律形式をほとんど指

示することができない。したがってその文字によってもとの韻律現象を推測することはきわめて難しいといわねばならないだろう。

だが、文字以前に存在した韻律現象をさぐるための手がかりはある。たとえば、句の位置によって用いられる語構成に大きな偏りがあることなどは、文字の背後に特定の韻律現象の存在を想定しないでは説明できないものであろう。

次の表は『古今和歌集』巻第一の冒頭から字余りを含まない一〇〇首を抜き出し、第二句・第四句・第五句の七音句の語構成を調べた結果である。語構成の分類は、おおまかに次に示すA・B・Cの三類とした。(分類の意図については後述する。)

A……四三、二二三、二五、七の語構成となるもの。BまたはCに入らないもの。

B……三四、三三二の語構成となるもの。
C……五二、二二二の語構成となるもの。

| | 第二句 | 第四句 | 第五句 |
|---|------|------|------|
| A | 43 % | 57 % | 3 % |
| B | 53 % | 36 % | 75 % |
| C | 4 % | 7 % | 22 % |

第五句にAは3%しかないが、Bは75%もある。Aにしても第二句には四三%、第四句には五七%あり、第五句だけが極端に少なくなっている。またCは散文においても出現率の低い語構成

であるが、少ないながらも第五句では急激に増加している。こうした出現率の偏りは王朝和歌には共通して見られるものであり、特にAの一つとした四三型結句の僅少は、早くから知られていたものである。

たんに詩想を表現するための五音・七音の言葉選びならば、こうした偏りは生じない。このような偏りを生むならかの韻律的な力が表現の場に働いているのはまちがいない。

つまり五七七七は、たんに第一句から第五句まで意味的に展開しているのではないということである。韻律的にも第一句から第二句へと、そしてその流れを受けて第三句が出現するというように展開していると考えねばならないのである。

四 字余り句中の母音音節が意味すること

古代和歌の字余り句に必ず母音音節が含まれていることも、文字以前に存在した韻律現象の貴重な痕跡である。

次に示すのは、『古今和歌集』巻第一の巻頭の一首であるが、音数構成は六七五七八で第一句と第五句が字余りとなっている。そしてこれらの字余り句にはそれぞれ「う・い」という母音音節が含まれている(脇に・印を付す)。

としのうちに／はるはきにけり／ひととせを／こそとやいはん／ことしとやいはん

この現象はこの一首に限るものではない。古代和歌の字余り句

には母音音節が含まれることに初めて気づいたのは本居宣長であった。宣長は『字音假字用格』で次のように述べている。

歌ニ五モジ七モジノ句ヲ一モジ余シテ六モジハモジニヨムコ

トアル是必中ニ右ノあいうおノ音ノアル句ニ限レルコト也

(えノ音ノ例ナキハイカナル理ニカアラム未考)

字余り句は句中に「あいうお」の母音音節をもつというこの法則にはほとんど例外がないことがその後の研究によって確かめられている。¹⁵⁾

これはどういうことを意味するだろうか。「母音一つの音節(略)は、古代国語に於ては、音結合体の最初以外に用ゐられないのが原則である」ということがやはり詩句においても適用されるものと考えられる以外にないであろう。すなわち、「このうちに」の「うち」という語に含まれる母音音節「う」は、「の」という音節が前に来ると、それと一体化して一音節となるということになる。富士谷成章は、はやく『北辺隨筆』で、「このうちに」という字余りは「としぬちに」となると解している。

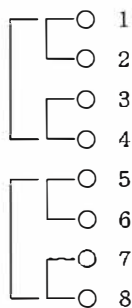
そうすると、さきにあげた一首も、音数構成は六七五七八でなく、いわゆる字余りのない五七五七七であったということになる。さらに、古代和歌ではこの法則には例外がないというのであるから、そのほとんどすべてが五七五七七で出来ているということになる。

そしてこのことは、この五と七がただに五音・七音であるので

はなく、等時の五拍・七拍であったということを意味している。長音化をゆるさない厳しい韻律規範がこの表現の場に存在したことはまちがいない。

五 韻律情報の機能と前提としての等時音律

「等時音律説」として私が提示した韻律形式は、五音句・七音句において等時の五拍・七拍が音楽的な拍子運動を展開させているというものであった。すなわち、五音句・七音句は、それぞれ次のような一音が八分音符となるような四拍子的小節構造を前提としていると考えたのである。各句ははじめから二音(拍)ずつがまとまって四つの拍を形成し、さらにその四つの拍の二つずつがまとまってより大きな二つの拍を形成するという、重層的な拍音の群化作用が存在するとみたのである。



ここで重要なのは1・3・5・7を付した奇数番目の拍である。二音ずつがまとまってつくる四つの拍の始点となるからである。そのうちの1・5はさらに大きな二拍をつくるためにより重要な拍であるといえる。

こうして重要なポイントがおさえられてはじめて四拍子的な拍

子運動が実現するわけである。重要なポイントをおさえるとは、具体的にいえば、句内の語の先頭を奇数番目の拍の上におくということである。逆にいえば、偶数番目に語頭がきた場合は、拍子運動の展開に支障をきたし、乱れが生じるということになる。

ただし、五音句の五音は1から5までの拍音となるが、七音句の場合は1から7までの拍音となるとはかぎらない。語構成が三四あるいは三二二となる（前掲のBにあたる）七音句は2から8の拍音となるからである。

このことはいままで述べてきたことと齟齬しない。それどころか、先述の句の位置による語構成の異なりは、この「等時音律」でのみ説明しうるものである。

A・B・Cの代表例をあげて、その重層的な拍の構造と語構成との関係によって生じる韻律現象について簡単に説明しておこう。

A よしののやまに○（吉野の山に）

B ○ゆきはふりつつ（雪はふりつ、）

C うぐひすのなく○（鶯の鳴く）

Aの「吉野の山に」は四拍子の拍子運動の形成にとって貢献度の高い語構成である。なぜなら、語頭の「よ」と「や」が全体を

二分する拍の位置（1と5）にきているからである。Aは連続性を発現する語構成ということができる。

Bの「雪はふりつ、」は拍子運動を維持しつつも、曲折を生じさせている。Aとおなじく、「雪は」と「ふりつ、」が全体の中心で分かれているが、「雪」の語頭の「ゆ」が第二拍目に來ているからである。句の位置によって連続性をも終止性をも発現しうる語構成であると考えられる。

Cの「鶯の鳴く」は拍子運動を乱す語構成である。「鳴く」の語頭の「な」が第六拍目にあつて全体を二分する拍の形成を妨げているからである。Cは終止性を発現する語構成であると考えられる。

なぜAは結句においてのみ忌避され、逆にCが結句に多く迎えられるのかは、こうしてはじめて理解できるのである。なお、句の語構成と連続性・終止性との関係については、別にやや詳しく論じている。

結び

日本語定型詩歌の韻律がみえないのは、韻律そのものの認識に誤りがあったからである。韻律は読者によって決せられるものではない。それはすでに作者の発語において出現し、完成している。詩句の誕生はつねにその韻律的な姿とともにある。それが詩歌というものであり、言葉というもののあり方である。

・韻律的「定型」とは、たんなる五音・七音の音数規範をいうのではない。それは重層的な拍の連鎖構造と五音・七音の等時拍からなる韻律上の枠組みをさす。この枠組みと選ばれた語構成のものと群化構造との緊張関係から複雑で多様な韻律現象が生まれるのである。

韻律的「定型」は、俳句・短歌であれ新体詩であれ、その五音句・七音句の全体をおおうものである。日本語定型詩歌にはたしかにリズムとよぶべきものがある。

注

- (1) 長谷川泉・高橋新太郎編『文芸用語の基礎知識』（五訂増補版、至文堂、一九八八年）「定型律」の項。新田博衛執筆。
- (2) 外山正一・矢田部良吉・井上哲次郎『新体詩抄初編』（二八八年）
- (3) 坪内雄蔵『小説神髓』（二八八五年）。
- (4) (2) に同じ。
- (5) 山田美妙『日本韻文論』（『国民之友』、一八九〇年一〇月、一八九一年一月）
- (6) 大西祝『詩歌論一斑』（『日本評論』第一九号、一八九〇年二月）
- (7) (1) に同じ。ただし、「音数律」の項。鍋島能弘執筆。
- (8) 拙稿『等時音律説試論——定型詩歌はどう読むべきか——』（『文学』第四六卷二号、一九七八年二月）
- (9) 土居光知『文学序説』（岩波書店、一九三二年）
- (10) 別宮貞徳『日本語のリズム——四拍子文化論——』（講談社、

一九七七年）

- (11) 坂野信彦『韻律論の基本——寺杣論文をめぐって——』（『文学』第四六卷七号、一九七八年七月）
- (12) 土居光知『明治時代新詩の詩形』（『文学』第四六卷七号、一九七八年七月）
- (13) 多くはいわゆる文節によって構成されるが、「鶯だにも」（四三）、「あらたまりける」（五二）のような例もあり、ここでは「語構成」と呼んでおく。
- (14) 斎藤茂吉『短歌に於ける四三調の結句』（『阿羅々木』第一卷二号、一九〇九年一月）
- (15) 佐竹昭広『万葉集短歌字余考』（『文学』第二六卷三号、一九四六年五月）、木下正俊『万葉集の語法と訓釈』（『解釈と鑑賞』第一四卷五号、一九六一年二月）など。
- (16) 橋本進吉『国語の音節構造と母音の特性』（『国語と国文学』第一九卷二号、一九四二年二月）
- (17) 拙稿「七音句の調べ——結句における四三調の忌避をめぐって」（『尾道大学芸術文化学部紀要』第三号、二〇〇四年三月）、拙稿「定型詩歌における結句の終止性について」（『尾道大学芸術文化学部紀要』第四号、二〇〇五年三月）参照。
- (18) 拙著『五音と七音のリズム——等時音律説試論——』（南窓社、二〇〇一年三月）参照。日本語定型詩歌が特定のリズムをもつことをさまざまな角度から説いている。

（てらそま まさと 尾道大学芸術文化学部教授）